

***Pas sur la neige* de Jean-Michel Maulpoix** —Deuil et postmodernité

Franck VILLAIN

Pas sur la neige sort au Mercure de France en 2004, et on articule ce recueil à *Chutes de pluie fine*, publié deux ans auparavant, tant le mouvement du haut vers le bas est dans ces deux livres dominants. Livres charnières dans l'œuvre de Jean-Michel Maulpoix, si habitée par cet instinct de ciel réduit en peau de chagrin par notre postmodernisme. Ainsi, après tant d'attentes, tant de tentatives et de persévérance têtue tombe l'épreuve de réalité, de maturité qu'annonçait depuis bien longtemps l'endurante réflexion sur le "lyrisme critique": Chanter, c'est devenu descendre, descendre toujours plus bas "vers le silence et vers le rien"⁽¹⁾; la voix qui célébrait a perdu ses poumons; les liens, la langue, soi et ses chambres de résonance se heurtent désormais à "l'impossible réparation de l'idéal brisé"⁽²⁾. Deuil, donc, deuil d'un monde et surtout d'une relation à lui, deuil nous laissant désormais sans rite d'allègement, si ce n'est écrire, écrire encore, écrire toujours, pousser plus loin la résistance de la langue. *Pas sur la neige* s'écrit entièrement sur ce désir cathartique. Car la douleur est là, elle tombe, multiple, fragmentaire, traverse tout ce recueil recouvert d'un blanc ambigu. Volonté alors de l'écrire telle quelle. De ne pas se voiler encore la face. *Pas sur la neige* est ainsi le livre d'une douleur enfin acceptée et qu'il s'agit de reconnaître, de décrypter, afin de dénouer ses soubassements et les figures qui la cristallisent, quitte à se livrer nu à la page et à l'œil avide

du lecteur. Alors quelle parole pour la dire ? Quelles postures d'inscription pour l'interroger, l'alléger, la traverser ? Quelle riposte, quelle limite, quel frein pour ne pas tomber qu'en elle et scléroser le lyrisme en une litanie de la plainte ? Nous étudierons ces questions en interrogeant comment cette douleur se structure dans l'ensemble du recueil, mais surtout comment *Pas sur la neige* se fraye en elle, invente en ces différents mouvements divers modes d'écriture qui permettent alors à la parole et au sujet qui s'y éprouve de progresser dans la douleur, afin de la mâcher et de l'orienter autrement.

1

Pas sur la neige, au gré de ses 6 parties, auxquelles se greffent trois interludes, donne le champ à un seul motif : la neige qui tombe. L'ensemble du recueil interroge alors l'intériorisation de ce phénomène. Il ne s'agit pas ainsi d'un thème qu'il s'agirait d'exploiter "poétiquement" jusqu'à son épuisement mais plutôt d'accompagner les multiples vibrations intimes que cette chute convoque en interrogeant les figurations et les soubassements qu'elle réveille. Une lecture de soi, donc, au final. Et une lecture qui se veut dépouillée de toute surcharge, se voulant de ce "peu de poids" de la neige. Très peu de place ainsi à de longs paragraphes, ou à de longs développements cambrés sur les chambres de résonance, mais plutôt un accueil du rapide, du juxtaposé marqué par une parole fragmentaire vagabonde où diverses tonalités floconnent et sur lesquelles on ne revient pas. *Pas sur la neige* s'écrit ainsi essentiellement autour de petits blocs verbaux indépendants qui se consomment eux-mêmes par la coupure de l'interligne ou de l'astérisque. Nous sommes sur le passage d'une chute qu'il s'agit de suivre au plus près, d'é-

crire sans “appuyer davantage” afin de graviter autour jusqu’à finir là, au sol, face à une blancheur qui s’épaissit, recouvre tous reliefs et se destine, elle-même, à disparaître. Ce qui tombe, blanchit, efface, laisse blanc comme vide, voici la première couche de la douleur, sa première figuration.

Il ne s’agit plus ainsi de rêver de “l’éternité et un jour” pour reprendre ce beau titre d’Angelopoulos, notre post-modernisme est bien passé dans ce “futur sans avenir” dont parle Jean-Pierre Dupuy et que compriment de plus en plus nos politiques du court thème. La neige, le blanc recouvrant toutes lignes, le silence qu’il impose sur l’horizon comme la marque d’une fin, hantent ainsi tout le recueil. “Prélude”, qui ouvre *Pas sur la neige*, porte ainsi le vœu d’une dissolution dans le blanc (et on pourrait multiplier les exemples) :

S’en aller dans la neige, ce serait comme quitter le monde. N’être qu’un passant incertain dans l’indistinct glacé. Un point de petitesse et d’anxiété dont la tiédeur va dans le froid.⁽³⁾

Une autre figure alors s’installe dans ce théâtre de l’effacement : celle du marcheur, de celui qui va, qui continue d’aller, d’avancer malgré tout dans le constat d’une usure inévitable : “cette neige c’est encore de la mort et de la mémoire consumée”. On voudrait retenir, mieux ralentir le temps de nos gestes, dresser dans nos passages de vie une poche d’écriture plus lente mais cette dernière se gonfle rapidement d’une conscience hantée par des obsessions d’auteur : la chute des flocons devient ainsi l’éparpillement d’éclats de mémoire, l’instant de neige le mi-

roir de la précarité lyrique, et le mutisme de la blancheur confrontation brutale à la question du natal et d'une mémoire résolument hantée.

Car si *Pas sur la neige* est bien l'avancée sur la page d'un sujet qui se sonde, ces pas sont également ceux d'une intimité habitée par d'autres cheminements : ceux d'une histoire personnelle reçue inconsciemment par héritage, et ceux d'une parenté choisie venant en appui, en renfort, pour structurer la poursuite d'une quête personnelle. Ce deuil à traverser se vit donc comme la recherche d'une filiation où se dirait une réconciliation avec les fantômes du passé. La figure grise de la grand-mère, celle par qui l'auteur appris à lire et le lia à l'écriture, celle qui "est mon visage de papier et de pierre"⁽⁴⁾ est ainsi convoquée, mais également Debussy, Monet, deux prédécesseurs qui seront ici deux figures tutélaires à opposer au bloc de la douleur. Car cette douleur qui revient sans cesse a une racine multiple, voire énigmatique. Son deuil se module, se déplace, pointe différentes origines que pistent les différentes parties du recueil. Nous sommes face à un noeud de douleur dont la composition du recueil se charge de délier. C'est ce travail d'écriture précis que nous allons désormais suivre en accompagnant la composition progressive du recueil.

2

Pas sur la neige s'ouvre par un "Prélude" destiné à dégager une première piste d'écriture. S'interroge alors au travers d'une méditation libre et vagabonde ce qui a provoqué, en amont, ce nouveau besoin d'écrire. Et cette injonction, toute extérieure, est clairement identifiable : l'écoute imprévue, au coeur de l'hiver dans un paysage de neige, du cé-

lèbre prélude de Debussy. Partir donc de cette émotion ressentie, ouvrir sa boîte de Pandore : Pourquoi, pourquoi une telle émotion ? Qu'abrite-t-elle ? À une citation de Debussy placée en exergue, "Comme un tendre et triste regret", s'enchaînent donc deux courts textes dressant un premier espace introspectif. Et s'imposent assez rapidement les premiers éléments : vœu d'une dissolution dans le blanc, d'un effacement du passé, de pas avançant dans le mutisme grandissant, dessinant une avancée de traces éphémères dans un présent détaché de toute orientation, un temps libéré ou vidé de toute chronologie, allant, juste allant, vers :

Il me faut commencer par là ... Quelque figure humaine en train de se dissoudre. Cherchant comme pour rien, dans la neige, *un semblant* d'orientation. Sachant du fond de sa chaleur qu'il n'est aucune issue à ce chemin. Et pourtant poursuivant sa marche.⁽⁵⁾

Il s'agit soi-même de fondre, de placer son passé dans "un creux d'homme". Reste que ce qui tombe dans la langue est bien habité de présences, d'attentes ratées, laissées en déshérence mais toujours là, en attente, dans l'arrière boutique cérébrale, même s'il n'en reste qu' "un peu de peau qui tombe en neige"⁽⁶⁾.

Le second texte du "Prélude" s'arrête ainsi sur ces lambeaux de mémoire douloureuse, sur le bruit de leur poids, aussi minime soit-il. Et des "pas sur la neige", on passe au "pas sous la neige", à ces dépôts latents qui restent actifs. Les couches qui tombent au sol accumulent en effet des particules de douleur qui s'accumulent en fine couche et qu'il incombe de lire pour faire fondre. "Prélude" se termine ainsi par un mot

d'ordre : "Pas *sous* la neige : imaginer les pas de fourmis sous la neige ..."⁽⁷⁾. Une piste de lecture et de travail ainsi se dégage du "Prélude", et "Effets de neige", deuxième partie du recueil s'y engage.

3

Ce second mouvement se structure alors autour d'un triptyque. Trois courts textes et une posture d'inscription entièrement dominée par la diction de l'image. À elle de parler la première, de traquer, de faire feu de tous bois, et de tirer de la neige "une boîte à images" qui multiplierait les possibilités de lire les angles de la douleur et d'y riposter, en même temps, par la tonicité d'une invention verbale libre, joyeuse car ouverte à toutes les orientations et tonalités de la parole. Et c'est bien une averse de métaphores, tantôt graves, tantôt ludiques, tantôt naïves qui donnent appui à ce second mouvement. Bel exercice lyrique. Citons par exemple :

Il neige.

Quel désir, chagrin ou fatigue a jeté dans le vide ce vertige de mouches blanches échappées d'un grand froid ?⁽⁸⁾

Il neige. Et la peau humaine est moins blanche. Et la paume est si chaude. Nous savons que la neige ne tombe pas tout à fait du ciel mais de ce puits creusé en nous par le désir et par l'attente.⁽⁹⁾

Il neige une musique que l'on pourrait dire dissoute. Éblouie de s'éparpiller. Indifférente et froide apparemment.⁽¹⁰⁾

La parole ici bondit au jeu des paragraphes, s'écrase, repart, condense ad-

mirablement ce jeu d'élan et de chute si caractéristique de l'écriture de Jean-Michel Maulpoix. Mais loin ici de lâcher la bride à un désordre lyrique, cette deuxième partie, par l'agencement de ses séquences, cherche constamment à établir un dialogue du drame et du léger autour d'un point d'équilibre sans cesse changeant. Il y a ainsi constamment rupture du rythme, détournement de la métaphore, insertion de séquence brève afin que la parole dans sa confrontation à la douleur ne se file pas à telle ou telle affection définitive et close. Ce travail est beaucoup plus net dans le deuxième volet du triptyque où chaque séquence s'ouvre sur la même amorce, "*il neige*", écrit en italique, et autour de laquelle gravite à chaque fois un petit paragraphe grave, lumineux ou naïf. Citons ici quelques stations de cette recherche d'équilibre :

Il neige. Le ciel est une grande voix muette. Qui me presse de trouver ma langue. À tout ce blanc, il faut répondre. Est-il une autre circonstance où le silence même soit rendu si visible ?⁽¹¹⁾

Vieille attente, vieux rôle mythique du poète médiateur, passager des correspondances, lecteur de l'invisible mais désormais confronté à un ciel intérieur vidé de ses fables. Que reste-t-il à traduire si ce n'est alors cet énigmatique silence sur ou contre lequel la parole fait, joue ou invente la réplique d'une réponse absente. Bel exemple ici d'un moment lyrique équilibré balançant entre parole affirmative, "le ciel est une grande voix muette.", "À tout ce blanc, il faut répondre", et une interrogation finale sans répondant. L'usage du point qui fragmente de plus grammaticalement la principale de sa subordonnée joue comme un frein qui permet à la langue de trouver plus un battement qu'un élan incon-

trôlé. Nous ne sommes plus dans l'emportement d'une dictée verbale spontanée gobant ses images au jeu de virgule qui relance sans cesse la parole, comme dans la première partie du triptyque, mais bien dans une parole qui vit sa mesure et se consume en elle. Aucune réponse n'est ainsi apportée à la question finale. Il faudrait bien sûr s'arrêter ici sur chacun de ces moments verbaux afin de mieux souligner qu'à chaque fois la parole cherche son équilibre sans tomber dans une mécanique. J'en relèverai encore une qui me semble déterminante dans cet ensemble :

Il neige. Dans une bulle de verre – sur des Vierges, des tours Eiffel – un monde miniature que l'on retourne – avec son faux climat de fête.⁽¹²⁾

Plus de point, mais l'attaque des tirets inscrivant une brusque insertion et une tonalité plus agressive. Comme si l'équilibre lyrique recherché trouvait ici sa limite. Convocation alors d'une image enfantine, nous sommes plus dans un questionnement qui pourrait taper à la porte de la mystique mais dans cette "bulle de verre" de toutes nos chambres d'enfant et qui a accompagné sans doute la charge d'ailleurs de nos rêveries naïves faites d'émerveillement facile et que le tourisme de masse a vidé de toute substance par banalisation. "Faux climat de fête", nous dit-on, et de nouveau s'impose le règne d'une fin d'époque, d'une rature engendrée par le temps et d'un impossible ré-émerveillement par la parole. "Effets de neige" se clôture ainsi par le retour d'une parole marquée par la chute : "plus aucun large, nul horizon, rien que la chute ..."⁽¹³⁾. Les petits moments d'équilibre verbaux cèdent alors la place à des paragraphes plus longs où la parole ne peut

plus infléchir sa plainte. Les phrases, qui terminent ce mouvement, s'enchaînent ainsi sur le même thème : fatigue, usure, chute lente irrémédiable, linceul, corps qui doit fondre dans ce fond commun du blanc. L'élan métaphorique de "la boîte à image" brûle de son feu de paille, ne reste qu' "effets" et "effets de neige". L'image, comme pulsion tonique du langage, proposée comme riposte première à la pesanteur du deuil ne prend que le temps de l'écrire. À l'auteur, donc, de trouver un autre levier de parole et retenter autrement le travail d'allègement par l'écriture.

4

Poétique du flocon, premier interlude du recueil, propose ainsi un temps de recul face à ce qui s'est écrit. 19 paragraphes de longueur libre se juxtaposent au gré d'un astérisque qui les isole. Sorte de rêverie réflexive vagabonde à la façon de Gaston Bachelard, dont le titre fait peut-être écho. Se cherche ici une transition pour relancer la parole vers une autre direction. Interroger donc la neige, suspendre la parole sur sa capacité de retentissement en soi, mieux pister la matière physique et la rêverie qu'elle convoque dans le regard et la mémoire. Le paragraphe d'ouverture donne ainsi le ton général qui va structurer cette "poétique" :

Radiographie d'un flocon de neige : toile d'araignée en fil de nerf, ou très fin réseau de vaisseaux vides de sang, le micro-organisme de la froidure menant une vie précaire en miettes offerte au vent glacé avant que de fondre ...

Nul autre corps que celui-là, distinct à peine et tout près de tomber sur la

paupière chaude d'un enfant pour y mourir, un bel enfant rose aux joues rouges, emmitouflé de laine, et qui pétrit la neige pour en faire un gros bonhomme rond au nez de carotte et aux yeux de charbon.⁽¹⁴⁾

Deux paragraphes, et de nouveau un battement, mais s'articulant désormais en deux temps, deux phrases pour thèse et antithèse : neige pour finitude abrupte et neige pour jouer de ce temps d'enfance joyeuse. Neige donc aux deux versants. Du vivre et du mourir, du grave et du léger, là, dans la volte-face de l'impact de la neige. Tel est désormais le chemin à pister : non pas l'un et l'autre mais l'un dans l'autre. Frères jumeaux ou ennemis, ce n'est pas le débat, car il ne s'agit pas d'opposer, de séparer, de ranger en frontière cette géographie intime de la neige. Au contraire, et c'est l'intérêt de cet interlude, la neige, par ces deux angles, est énigme, comme la vie même. Le choc des contradictions qui l'habite, ou pour reprendre un mot de René Char, "l'exaltante alliance des contraires" qui l'habille, replace le sujet qui l'éprouve sur l'arrête vive d'un exister impénétrable. Et l'ensemble de l'interlude tourne autour de cette dernière : "indéchiffrable ADN de neige", "Neige de robes mêlées", "La neige, faite pour dresser l'oreille dans la nuit.", "Neige : de la terre à ciel ouvert.", "cela que nous ne pouvons toucher des mains : ce froid entre nos paumes ; de l'espace et du temps tombé" ... Tel est le nouveau centre de gravité de la parole face au deuil. "Effets de neige" est bel et bien dépassé. Et le dernier paragraphe de l'interlude s'arrête sur ce qui va ouvrir le troisième mouvement :

Il me plaît de croire que la neige a donné aux hommes l'idée de la prière et que celle-ci en son commencement manifesta moins de croyance en un dieu perché dans l'azur que de soin pris de l'ignorance dont cette vie se trou-

vait enveloppée.⁽¹⁵⁾

Ignorance, appels, questionnements plus que réponses voulues définitives, mais surtout désir de “traduire en voix, en musique ou en formes tout l’indistinct et tout l’inaccessible dont la neige signifie la présence”⁽¹⁶⁾. La dernière ligne de l’interlude convoque le terrain de l’art, de son rapport qu’il fait au mystère lorsque ce dernier est porté par l’ambivalence du blanc de neige. À “L’ombre bleue”, alors de convoquer Debussy et Monet, deux prédécesseurs, deux autres marcheurs qui vont venir servir d’appui pour hanter positivement le retour du passé.

4

Si “effets de neige” se clôturait sur “des pensées mauvaises, un énorme poids de chagrin, venu de tout là-bas dans le temps immobile”⁽¹⁷⁾, ce temps immobile des figures cristallisées se voit désormais investi par deux fantômes lumineux : Debussy, pour la composition du prélude *Des pas sur la neige*, le 27 décembre 1909, et Monet, pour son rapport au blanc qui traverse son oeuvre, comme dans *Déjeuner sur l’herbe*, ces paysages d’hiver et son fascinant voyage de l’hiver 1895 près d’Oslo au mont Kolsaas où il trouva “son Fuji-Yama”, le corps “enveloppé dans une peau d’ours pour vivre à fleur de peau, de geste et de pinceau “le vif de l’air, la lumière à nu, sur le motif, à même la neige”⁽¹⁸⁾.

Ce troisième mouvement reconduit ainsi l’approche artistique de la neige à des expériences de l’impossible mais où se tend le désir, et un désir qui, une fois inscrit dans l’audace et l’exigence de l’art, repousse la frontière de nos limites perceptives. Debussy nous fait ainsi enten-

dre “la pesante solitude d’un paysage couleur de cendre” par une musique qui progresse “vers le silence”, alors que Monet, lui, veut “peindre l’air” qui enveloppe toutes choses. La neige comme réceptacle de la lumière, et d’une lumière débusquée dans un épuré de lignes, de formes et de sons accompagne la convocation de ces deux artistes. La neige n’a donc plus une stricte valeur d’effacement, comme en amorce du recueil. La voici désormais plus du côté du retrait, du retranchement, d’un travail de taille qui conduit celui qui l’éprouve sur quelque chose de l’ordre d’une essence, “un point d’exacte nudité” qui “échappe à l’anecdote”⁽¹⁹⁾.

La neige, à partir de “l’ombre bleue” devient ainsi sagesse, leçon d’une simplicité gravitant autour du peu. S’en dégage alors une valeur esthétique qui va venir ré-alimentée la longue et endurante réflexion sur “le lyrisme critique” cher à l’auteur. Rien d’étonnant, ainsi que le quatrième mouvement du recueil, “Chambres du temps”, fasse retour sur l’écriture lyrique, sa réflexion, ses enjeux. Retour ainsi de l’écrivain sur son propre travail, de même que le cinquième mouvement, “La femme de neige”, lui, sera retour de l’auteur sur lui-même, par une parole auto-biographique. Ce retour au sujet écrivant et se lisant lui-même amorce la seconde grande respiration du recueil qu’annonce le second interlude appelé “*Giboulées*”.

5

Giboulées se compose de six poèmes brefs faisant synthèse de ce qui s’est dégagé des précédents mouvements. Se dégage ici surtout un ton fondamental que va prolonger le reste du recueil, un ton donnant au

deuil la voie de sa traversée. On retrouve donc, dans ces quatre pages, une parole condensée autour de ce qui désormais importe : la neige, la blancheur de plus en plus blanche qu'elle accumule, ce curieux mouvement temporel fait de vitesse et de lenteur qui s'empare de soi, et surtout ce regard neutre sur le vivre qui pointe au devant du sujet et qu'il s'agit d'épouser :

*D'amples semailles silencieuses
Dont pourtant rien
Ne germera*

*Ni cendre ni larmes
Mais des yeux peut-être
Ou bien leurs paupières*

*Ou bien des âmes
Souffle qui emporte
Le souffle⁽²⁰⁾*

“Chambre du temps” et “La femme de neige” partent à la conquête de ce dégagement. Et si le premier réoriente la réflexion sur le lyrisme critique, le second en applique la nouvelle portée. Ces quatrième et cinquième mouvements sont ainsi extrêmement liés. Ils se sont même, peut-être, écrit parallèlement. Tous les deux s'attachent ainsi à redéfinir la position à tenir dans la douleur, la façon de s'en accommoder, d'écrire la résistance en insérant dans le pathos “le murmure d'une allure plus calme”.

“Chambre du temps” redéfinit ainsi l'acte et le geste d'écrire au travers du miroir de la neige. Se charpente ici un réseau de similitude qui struc-

turera le lien. À la neige qui tombe indifférente et recouvre tout de son silence vient ainsi correspondre la volonté d'écrire ce qui tombe dans la langue sans trop savoir où cela va aboutir. Ecrire alors et laisser fondre. Ne pas retenir, juste toucher, écrire ce toucher qui s'efface et que peu structure :

Juste une ligne de pas. Juste un toucher de plume. Peu de signes noirs, peu de phrases. À peine une portée de syllabes. L'empreinte décolorée de ce qui fut vouloir et parole.⁽²¹⁾

Tous les leviers de l'écriture, son geste, son lien à l'enfance, ses attentes, ses limites se calquent ainsi à l'univers de la neige, jusqu'à ce blanc final que plaque toute page blanche et qui imprime le dernier mot. C'est bien "la neige" qui "tourne la page". C'est dans cet univers revisité que se configure alors le travail lyrique occupé désormais à élaguer le sujet qui s'éprouve, comme le martèle toute une série de paragraphes marqués en ouverture d'un "Il taille, il coupe, il accentue". Au "Il" d'accentuer le plus vif de la "précarité lyrique", d'écrire ce saisissement de soi le plus volatil, car le moins stabilisé ou le plus enfui de la mémoire. "Il" et son fatidique entre-deux, sa langue de "mottes noires et brillantes"⁽²²⁾, et ses mots que la vélocité déchire. Et c'est justement dans ces mots au corps de neige que s'origine le poème :

poème : les minutes de la vie – Chaque mot dure une seconde à peine : juste le sursaut de quelqu'un que tu as perdu, une ombre cognée dans la rue sans que tu t'en aperçoives –⁽²³⁾

"Chambre du temps" termine ainsi sa réflexion sur le mot à écrire. Le

mot comme "corps de la seconde", et un corps sur lequel l'écriture doit s'arrêter afin de donner au contenu qu'il cristallise un peu plus de marge, de change, d'élan et de place parmi nous. Telle est la langue à écrire et tel est l'enjeu de "La femme de neige".

Partie la plus auto-biographique du recueil. Ce cinquième mouvement nous conduit au noyau de la douleur qui hante *Pas sur la neige*. Ce dernier est désormais pénétrable. Les précédentes parties ont cassé sa distance, son opacité et son mutisme. Un ton est maintenant possible : Il s'écartera d'un pathos gonflé d'images pour une parole qui pèsera à peine et s'écrit sans "souci de style". Une parole arrimée à ces quelques mots "corps de la seconde" et qui resurgissent en mémoire. Ce noeud de douleur est alors habité d'une présence féminine dans laquelle deux figures vont s'enchâsser : celle de la grand-mère de l'auteur et celle d'une "autre femme qui est venue"⁽²⁴⁾. Deux figures pour deux temps. Le premier marqué par l'héritage d'une griserie de l'existence et dans laquelle l'écriture a fondé son origine, le second par son dépassement. Dépassement rendu possible par la posture d'inscription qui s'invente dans ces pages. En effet, l'écriture, dans ce cinquième mouvement, a trouvé sa voix, sa forme, son rythme. Et c'est ce qui vient donner appui à l'autobiographie. À quoi tient cette posture ? À quelques mots dans lesquels vient cogner la cristallisation d'un souvenir sur lequel se suspend un petit paragraphe. Vigilance ainsi est faite pour ne pas trop recouvrir, trop surcharger d'affects et de discours. Rester donc sur du peu.

La femme de neige se structure ainsi en grande partie autour de mots écrits en italique et placés, en attaque, à l'ouverture d'un paragraphe

qui rentre en dialogue avec lui. “*Stricte*”, “*Ienné*”, “*Biographie*”, “*Poésie en prose*”, “*Elle et lui sous la neige*” dessinent ainsi en pointillé ce rapport de dureté tendre et de destin marqué qui scella la filiation de l’auteur à sa grand mère et à la langue à écrire. Anecdotes, confidences très personnelles sur le lien au féminin, sur la quête d’une caresse verbale qui comblerait les manques ... un coeur ici se met à nu, non pour effacer un passé encombrant, ou pour l’aggraver d’une pesanteur autoritaire, mais afin d’écrire en lui, de passer dedans, de dialoguer et d’établir dans les lignes un lien marqué par “la recherche obstinée d’un autre toucher”⁽²⁵⁾ qui établirait “une paix blanche”⁽²⁶⁾. Et c’est à partir de ces mots d’attaque, de ces mots vécus comme “corps de la seconde” que s’établit ce toucher.

Ces mots d’ouverture correspondraient ainsi à des flocons de neige venant fondre sur la peau, à “l’extinction de quelques braises dans la paume de la main”⁽²⁷⁾. Accueillir, accompagner et éteindre tendrement le foyer d’une douleur ancienne telle est la parole qui se met ici en place. Une parole qui freine de plus ses épanchements, une parole de neiges s’appuyant sur des perceptions de peu de poids. Les convocations de la grand-mère, ainsi, se réduisent à rester une silhouette lointaine associée, la plupart du temps, à des couleurs, comme ce “bleu-gris” synthétique :

Elle, demeurée limpide. Installée au ciel. Et pour toujours ce même bleu-gris, couleur de la pensée, du souci. On dit que c’est la couleur du monde tel que le nouveau-né le perçoit.⁽²⁸⁾

Tristesse, fatum de l'existence et parallèlement naissance, vie, regard premier, un même élan par le fondu enchaîné de la couleur. Ni cassure, ni censure, ni table-rase mais fluidité, respiration, mouvement, articulation. L'écriture ici réconcilie d'un même élan bribes de douleur anciennes et limpidité. Et c'est ce qui soutient le passage du deuil. Avec *La femme de neige*, le "lyrisme critique" réinscrit cette volonté de mettre ensemble, malgré tout, de travailler sans cesse à reconstruire le lien entre Éros et Thanatos et d'assumer son va-et-vient constant. Une nouvelle orientation du recueil est donc désormais possible. "Le temps noir du poème"⁽²⁹⁾ quitte sa sphère close pour le possible d'une nouvelle lumière.

6

"Lumières naturelles" et "*Poétique du brin d'herbe*" termine ainsi *Pas sur la neige*. Se dit ici un retour au dehors, à ses charmes, ses appels. Nous ne sommes plus sur un terrain exclusivement introspectif où "les quatre murs de chagrin d'une chambre à part"⁽³⁰⁾ cloisonnent "la chambre d'écriture" mais bien retour à une extériorité de soi, à un univers appelant et convoquant le pouvoir d'invention de la parole. "Lumières naturelles" réinscrit ainsi des souvenirs de voyage où l'auteur fut gobé ou enveloppé, directement ou indirectement, par divers touchés de neige. Avion, train, marche, blancheur réelle ou imaginaire, mer de Baffin, sommets aux neiges éternelles, nuages, Vilnius, Tōkyō, "tempête de pollen", lieux et légendes de coin perdu... par petits brins, petites touches, les pages accueillent une variété de tons où l'étonnement au monde s'enroule en une parole qui redéfinit finalement une éthique :

Oui, c'est cela qu'il faut apprendre : à se coucher dans la terre grasse, à se laisser couler en elle. Ne plus craindre le camion noir, les chrysanthèmes et les couronnes. Apprivoiser cela : l'idée que nous appartenons à de grosses pluies d'automne ou de printemps.⁽³¹⁾

Et c'est sur le printemps que se clôture le recueil ; un printemps porté par un troisième interlude : *Poétique du brin d'herbe*. *Pas sur la neige* ainsi ne se ferme pas sur un mouvement définitif. Pas de conclusion finale mais une pause qui annonce encore un mouvement à venir. Nous sommes sur du devenir, et un devenir laissé en marche, une suite à écrire encore. Et cette dernière change de motif : de "pas sur la neige" on passe aux "pas dans l'herbe"⁽³²⁾. Réinscription du vieux thème lyrique de "la reverdie", comme pour dire oui à la réconciliation au passé, mais en parallèle se joue également ici une réorientation de la portée du "lyrisme critique" : il s'agit toujours de maintenir le chant possible, certes de "baisser le ton", mais travailler coûte que coûte à maintenir dans la parole qui se cherche un oeil ouvert. Et cet extérieur va désormais s'appuyer sur du minime, du peu, à l'image du brin d'herbe, de cette "simplicité aiguë, immobile et verte" et que "trop vite l'on dit *folle ou mauvaise*"⁽³³⁾. Une nouvelle attention au monde ici se dessine, et par elle, une nouvelle façon d'être avec, de se lier, de dialoguer, d'inventer les axes verbaux qui nous articulent. Ciel et terre, humus et lumière, arbre, églises, dogmes idéologiques ou théoriques ... tout cela désormais s'aligne sur ces quelques centimètres "tout juste remué de vent et d'insectes"⁽³⁴⁾, à l'image de nos ruines postmodernes. Reste que ces brins d'herbes sont du vivant, et un vivant cambré sur le potentiel du peu.

(1) *Pas sur la neige*, Mercure de France, 2004, p.31. Toutes les citations renvoi-

ent à cette édition, sauf précision.

- (2) Idem, p.67.
- (3) Idem, p.14.
- (4) Idem, p.82.
- (5) Idem, p.17.
- (6) Idem, p.72.
- (7) Idem, p.20.
- (8) Idem, p.23.
- (9) Idem, p.28.
- (10) Idem, p.29.
- (11) Idem, p.27.
- (12) Idem, p.28.
- (13) Idem, p.30.
- (14) Idem, p.33.
- (15) Idem, p.40.
- (16) Idem, p.40.
- (17) Idem, p.30.
- (18) Idem, p.54.
- (19) Idem, p.49.
- (20) Idem, p.56.
- (21) Idem, p.63.
- (22) Idem, p.68.
- (23) Idem, p.72.
- (24) Idem, p.89.
- (25) Idem, p.82.
- (26) Idem, p.63.
- (27) Idem, p.72.
- (28) Idem, p.78.
- (29) Idem, p.76.
- (30) Idem.
- (31) Idem, p.106.
- (32) Idem, p.109.
- (33) Idem, p.112.
- (34) Idem, p.107.